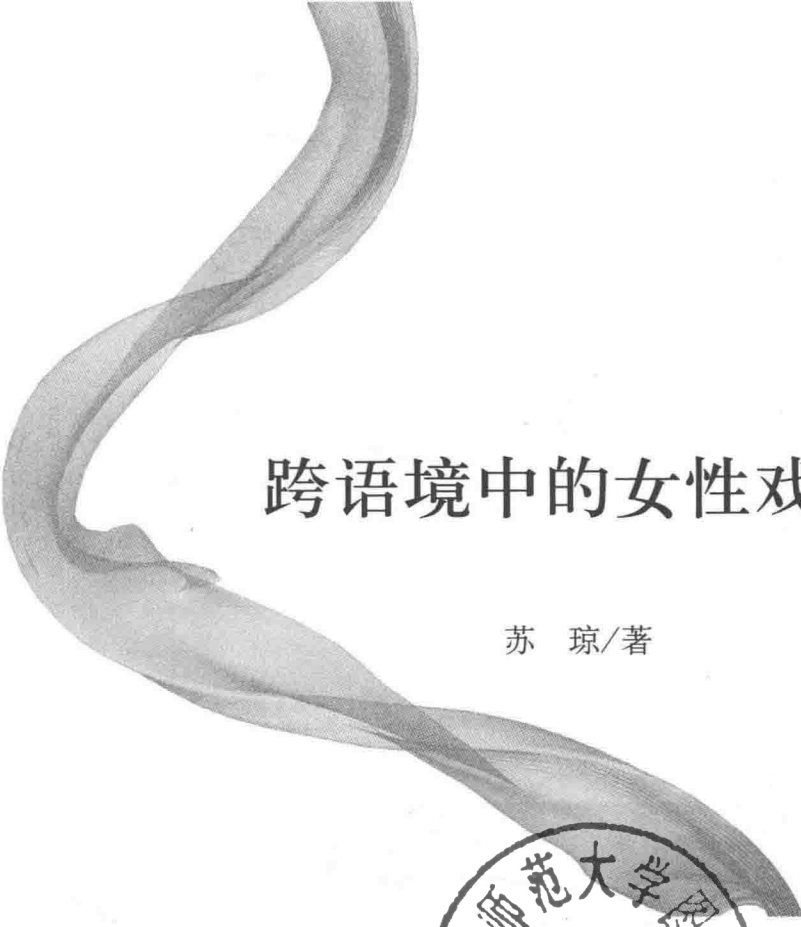




苏琼 著

跨语境中的 女性戏剧

學苑出版社



跨语境中的女性戏剧

苏 琼/著



學苑出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

跨语境中的女性戏剧 / 苏琼著. -- 北京: 学苑出版社, 2016.4

ISBN 978-7-5077-4993-9

I. ①跨… II. ①苏… III. ①戏剧研究—中国—现代 IV. ①J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 076814 号

责任编辑: 周 扬

封面设计: 徐道会

出版发行: 学苑出版社

社 址: 北京市丰台区南方庄2号院1号楼

邮政编码: 100079

网 址: www.book001.com

电子邮箱: xueyuan@public.bta.net.cn

经销电话: 010-67675512、67678944、67601101 (邮购)

经 销: 全国新华书店

印 刷 厂: 保定市彩虹艺雅印刷有限公司

开本尺寸: 710mm × 1000mm 1/16

印 张: 21.25

字 数: 245千字

版 次: 2016年5月北京第1版

印 次: 2016年5月北京第1次印刷

定 价: 63.00元

22 Howard St., Suite 3B, N.Y., N.Y. 10013 U.S.A.
www.yangtze-rop-theater.org

WESTCHESTER NY 105



孤蓬萬里征

美國商船<中國皇后號>探華傳奇

編劇/導演：陳尹榮

佈景：羅連、洛高芝 燈光：廖俐琪

服裝: 徐浩堅 (中國) 黃智強 (香港)

原創音樂/音響設計：袁卓華 音樂顧問：蘇坤

劍擊編導：詹偉森 舞蹈編導：伍宇烈 武術編導：沈健輝

製作助理: 林豐 舞台監督: 余斌、楊格
燈光: 6、7、8、9、10、11、12、13、14、15、16、17、18、19、20、21、22、23、24、25、26、27、28、29、30、31、32、33、34、35、36、37、38、39、40、41、42、43、44、45、46、47、48、49、50、51、52、53、54、55、56、57、58、59、60、61、62、63、64、65、66、67、68、69、70、71、72、73、74、75、76、77、78、79、80、81、82、83、84、85、86、87、88、89、90、91、92、93、94、95、96、97、98、99、100、101、102、103、104、105、106、107、108、109、110、111、112、113、114、115、116、117、118、119、120、121、122、123、124、125、126、127、128、129、130、131、132、133、134、135、136、137、138、139、140、141、142、143、144、145、146、147、148、149、150、151、152、153、154、155、156、157、158、159、160、161、162、163、164、165、166、167、168、169、170、171、172、173、174、175、176、177、178、179、180、181、182、183、184、185、186、187、188、189、190、191、192、193、194、195、196、197、198、199、200、201、202、203、204、205、206、207、208、209、210、211、212、213、214、215、216、217、218、219、220、221、222、223、224、225、226、227、228、229、230、231、232、233、234、235、236、237、238、239、240、241、242、243、244、245、246、247、248、249、250、251、252、253、254、255、256、257、258、259、260、261、262、263、264、265、266、267、268、269、270、271、272、273、274、275、276、277、278、279、280、281、282、283、284、285、286、287、288、289、290、291、292、293、294、295、296、297、298、299、300、301、302、303、304、305、306、307、308、309、310、311、312、313、314、315、316、317、318、319、320、321、322、323、324、325、326、327、328、329、330、331、332、333、334、335、336、337、338、339、340、341、342、343、344、345、346、347、348、349、350、351、352、353、354、355、356、357、358、359、360、361、362、363、364、365、366、367、368、369、370、371、372、373、374、375、376、377、378、379、380、381、382、383、384、385、386、387、388、389、390、391、392、393、394、395、396、397、398、399、400、401、402、403、404、405、406、407、408、409、410、411、412、413、414、415、416、417、418、419、420、421、422、423、424、425、426、427、428、429、430、431、432、433、434、435、436、437、438、439、440、441、442、443、444、445、446、447、448、449、450、451、452、453、454、455、456、457、458、459、460、461、462、463、464、465、466、467、468、469、470、471、472、473、474、475、476、477、478、479、480、481、482、483、484、485、486、487、488、489、490、491、492、493、494、495、496、497、498、499、500、501、502、503、504、505、506、507、508、509、510、511、512、513、514、515、516、517、518、519、520、521、522、523、524、525、526、527、528、529、530、531、532、533、534、535、536、537、538、539、540、541、542、543、544、545、546、547、548、549、550、551、552、553、554、555、556、557、558、559、560、561、562、563、564、565、566、567、568、569、570、571、572、573、574、575、576、577、578、579、580、581、582、583、584、585、586、587、588、589、590、591、592、593、594、595、596、597、598、599、600、601、602、603、604、605、606、607、608、609、610、611、612、613、614、615、616、617、618、619、620、621、622、623、624、625、626、627、628、629、630、631、632、633、634、635、636、637、638、639、640、641、642、643、644、645、646、647、648、649、650、651、652、653、654、655、656、657、658、659、660、661、662、663、664、665、666、667、668、669、670、671、672、673、674、675、676、677、678、679、680、681、682、683、684、685、686、687、688、689、690、691、692、693、694、695、696、697、698、699、700、701、702、703、704、705、706、707、708、709、710、711、712、713、714、715、716、717、718、719、720、721、722、723、724、725、726、727、728、729、730、731、732、733、734、735、736、737、738、739、740、741、742、743、744、745、746、747、748、749、750、751、752、753、754、755、756、757、758、759、760、761、762、763、764、765、766、767、768、769、770、771、772、773、774、775、776、777、778、779、780、781、782、783、784、785、786、787、788、789、790、791、792、793、794、795、796、797、798、799、800、801、802、803、804、805、806、807、808、809、810、811、812、813、814、815、816、817、818、819、820、821、822、823、824、825、826、827、828、829、830、831、832、833、834、835、836、837、838、839、840、841、842、843、844、845、846、847、848、849、850、851、852、853、854、855、856、857、858、859、860、861、862、863、864、865、866、867、868、869、870、871、872、873、874、875、876、877、878、879、880、881、882、883、884、885、886、887、888、889、890、891、892、893、894、895、896、897、898、899、900、901、902、903、904、905、906、907、908、909、910、911、912、913、914、915、916、917、918、919、920、921、922、923、924、925、926、927、928、929、930、931、932、933、934、935、936、937、938、939、940、941、942、943、944、945、946、947、948、949、950、951、952、953、954、955、956、957、958、959、960、961、962、963、964、965、966、967、968、969、970、971、972、973、974、975、976、977、978、979、980、981、982、983、984、985、986、987、988、989、990、991、992、993、994、995、996、997、998、999、1000、1001、1002、1003、1004、1005、1006、1007、1008、1009、1010、1011、1012、1013、1014、1015、1016、1017、1018、1019、1020、1021、1022、1023、1024、1025、1026、1027、1028、1029、1030、1031、1032、1033、1034、1035、1036、1037、1038、10

班級: Sunny Smiles Group

日期: 2011年4月3-4日星期五至六晚上七時半

6月9-11: 16-18: 23-25日星期四至六晚上七時半

6月22日星期三晚上七時半

6月5, 12, 19, 26日星期日下午三時正

地點：紐約市第一大道155號(第9及10街之間)

Theater For The New City 新城市劇藝中心

票價: \$30.00/TDF; 長老及學生: \$25.00

10位或以上團體票九折

電腦購票: www.theaterforthenewcity.net
 查詢訂票: office@newcitytheater.org

電話訂票: 347-759-2937

本園作品，由美國紐約州政府藝術協會、紐約市文化館、紐約州園林管理處及資助。

This event is made possible with public funds from the New York State Council on the Arts, celebrating 50 years of building strong, creative communities in New York State's 62 counties.

This work is also supported, in part, by public funds from New York City Department of Cultural Affairs, and New York State Office of Parks, Recreation and Historic Preservation.

XiaMen, CHINA 361005

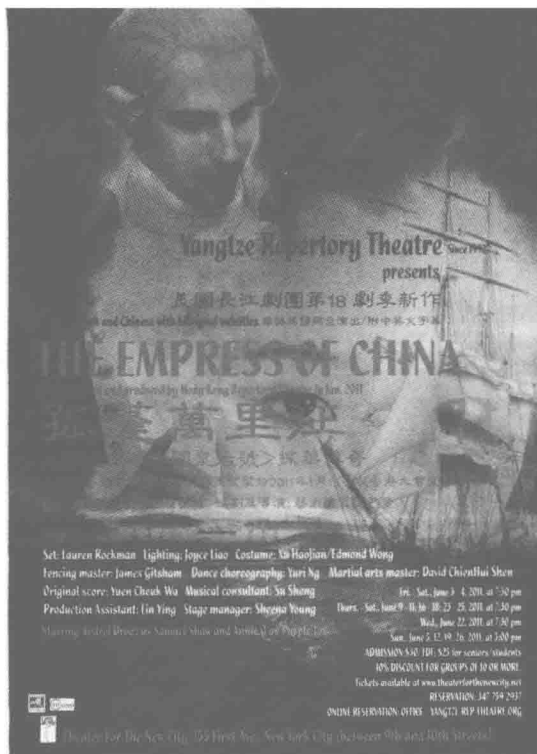
中國廈門廈門大學中文系 249 信箱

蘇琮博士台啓*



0041BX0001

113...113...1...1...111...4...11...11...11...111...11...11...1



我思想，我存在，我自由

目 录

导 论	“她人”场景	001
一	戏剧之性别属性 / 002	
二	女性戏剧作为一种言说方式 / 011	
三	女性戏剧的建构与研究方法 / 021	
第一章	家：女性的悲剧	029
第一节	预知死亡 / 032	
第二节	走向未知路 / 043	
第三节	再次告别 / 054	
第二章	白日梦与智慧：女性喜剧	067
第一节	自恋与复仇 / 069	
第二节	思想的女性 / 082	
第三章	多向度·失语：性别悲喜剧	099
第一节	别了，爱情 / 爱人！ / 103	
第二节	男性气质情结 / 115	
第三节	知识女性的消隐 / 126	
第四章	抗战·俄底浦斯情结：赵清阁	139
第一节	恋父之“弹花” / 140	
第二节	“乱伦型”情节 / 149	

第五章	性别的间离过程	159
	第一节 “回家”的隐喻 /	164
	第二节 “翻身”的寓言 /	177
	第三节 无法做主的爱 /	186
第六章	在困惑中裂变	195
	第一节 问题无处不在 /	197
	第二节 女性境遇剧 /	208
第七章	历史的性别戏剧表述	221
	第一节 行走于历史的空隙 /	225
	第二节 危险的力量 /	235
	第三节 张晓风的文学历史想象 /	246
第八章	台湾女性戏剧	261
	第一节 戏剧导师李曼瑰 /	266
	第二节 “边缘”实验 /	274
	第三节 活跃的剧场 /	291
附 录	20世纪中国女作家剧作要目	309
后 记		331

导论

“她人” 场景

书名中出现“女性戏剧”的概念，据作者的经历与经验，大陆的男学者通常会发出类似的疑问：“中国有女性戏剧吗？”此时他心中已有一个参照系，他所说的“女性戏剧”，通常指富有政治与社会解放内涵的激进的女权主义戏剧。在中国，20世纪20年代，濮舜卿就曾用戏剧宣扬对妇女解放的理解，独幕剧《黎明》以默剧的形式表演“从女权的黑暗时代到光明时代”，《人间的乐园》一剧明确宣扬女权运动思想，充满说教色彩。

伊莱恩·肖尔瓦特（Showalter Elaine）主张妇女批评的宗旨：为妇女的文学建构一个女性的框架，发展基于女性体验研究的新模式而不是改写男性的模式和理论，以此使女性摆脱男性文学历史的线性绝对。¹她提出女性主义

1 参见[英]玛丽·伊格尔顿编：《女权主义文学理论》，胡敏等译，湖南文艺出版社1989年版，第334-335页。

批评分为两种：一种以女性视角进行的妇女形象批评，它主要面对男作家的作品；还有一种面向女作家、女性文学传统与美学特点的女性中心批评。

重新发掘女作家对女性主义批评者而言只是最基本的一项工作，对女作家及其作品做进一步的具体分析研究更为重要。追溯女性写作文学的历史，关注女作家们彼此间的联系，关注她们作品的题材、主题、结构等各方面的异同，阐述女性文本与社会学、历史学、人类学、心理学等的关系，最终还女作家以文学史上应占的位置。社会学家、政治学家们尽管为女性在现实中的生存与发展努力奋斗，本书只管女性经验在戏剧文学中的体现。具体地说，在跨语境中，研究 20 世纪以来中国女剧作家及其创作的剧本。

如果通达一些，本书开头提到的“他”会奇怪地追问：“中国还有女剧作家吗？”或者“中国有多少女剧作家？”（言外之意：也值得你花时间研究？）这种情形下，就很抱歉李伯钊、柯岩、张晓风、白峰溪、何冀平、颜海平……不叫“×秀”、“×花”、“×香”。

女学者不问“有没有”这样的问题，也不说“这不是……”她们问：“你怎么写？”女艺术家则说：“女剧作家之外，也写女导演吗？中国的女导演很棒。还有那些搞舞台美术的，不应忘记。”仅以此而言，也不得不感叹男女确实“有别”。

一 戏剧之性别属性

戏剧有性别吗？不敢肯定。敢确定的是，历史上戏剧具有性别倾向性。过去人们认为戏剧、史诗受性别的规定和限制，它们与男性的生存体验和思维方式相关联，因而具有男性特色，属于男性这一性别。这点似乎于悲剧表现得特别强烈，以至于阿·尼柯尔论悲剧时不得不使用“男性的”一词。

阿·尼柯尔说：“悲剧不同于喜剧的地方，往往在于它几乎完全是男性

的。”无论古典主义戏剧，还是在中世纪，作家的头脑里几乎都有一个心照不宣的“准则”：所有的悲剧都是写帝王将相的。“帝王将相”，这是男人的职业，以帝王将相为主体的历史（history），早已被历史性地定义为“他的故事”（his story）而非“她的故事”（her story）。由此看来，“一切伟大悲剧的主要人物都只能是一个男人”，男主人公至关重要便不难理解了。阿·尼柯尔谈到假如有剧作家要把女性作为主人公，他也必须将女性写成刚毅的女性，其品质要接近男性的品质，或者将女性在剧情发展中的地位降到次要的位置上，前者如贞德、麦克白夫人；¹后者如《哈姆莱特》中的奥菲丽亚、《奥赛罗》中的苔丝德蒙娜。她们的最大用处只在对男主角发生影响，否则，“这种坚持以女性为主的写法和带女子气的、凄惨的东西”，就会“损害”剧作，使戏剧家“绝望地走入歧途”，如近代的韦伯斯特等。阿·尼柯尔强调，“悲剧几乎总是牺牲女性成分来强调男性成分的”。²

甚至连悲剧的观众，最好也是男性的。《歌德谈话录》记载歌德曾说：“席勒过去曾打算过一个很好的主意，要建筑一座专演悲剧的剧院，每周专为男人们演一部剧本。”³“一个很好的主意”透露出歌德的认同态度，他只是遗憾当地的条件差做不到这一点，不然，说不定会留下一座“女人不准入内”的男子剧院，见证戏剧曾经有过的性别倾向性。中国古典戏剧的观众也多以男性为主，他们能够自由出入公共的戏剧演出场所，她们在公共场所看戏则受到很多限制。

人们对女性在喜剧中的地位，一般执乐观态度，认为喜剧应该具有女性的性别。这包括一些女性主义论者，如弗吉尼亚·伍尔芙（Virginia Wolf，

1 古希腊悲剧家索福克勒斯的《安提戈涅》、欧里庇得斯的《美狄亚》都以女性为主人公，安提戈涅和美狄亚正具备“刚毅”的特点。

2 [英]阿·尼柯尔：《西欧戏剧理论》，徐士瑚译，中国戏剧出版社1985年版，第197页、第199页。

3 [德]爱克曼辑录：《歌德谈话录》，朱光潜译，人民文学出版社1982年版，第37页。

1882—1941),她在谈笑和幽默时说:“女人和孩子是喜剧精神的主要使节”。¹研究喜剧的学者常提到梅里迪斯(George Meredith, 1818—1909)《论喜剧》一文的见解:喜剧表现女人和男人的斗争,并且在斗争中,女人大半总代表有理由的健全的一面。张骏祥评价王文显的喜剧《委曲求全》²,苏珊·朗格的《情感与形式》谈喜剧时都引用过。在中国古典喜剧中,可举出关汉卿的《救风尘》、《望江亭》。《救风尘》里的妓女赵盼儿凭借自己的美丽聪明,智斗花花公子周舍,救出被他朝打暮骂的从良歌妓宋引章。《望江亭》也以弱女子谭记儿跟权豪势要周旋,并取得全面胜利为核心情节。尽管女人凭借机智,在喜剧中占有一席之地,但更多的时候她们(特别是中老年妇女)被男剧作家当作取笑的对象出现在剧本中。这,也许就是阿·尼柯尔所说的“不同”吧。

中国戏剧界有一种说法叫:“戏无女角不好看”,此说由来已久。有研究者据此得出一个结论:“女性关怀”是“中华戏剧与身俱来又挥之不去的文化情绪”。³这是多么大的一个误会呀。此处的“戏”和“中华戏剧”,毫无疑问指中国历史悠久的传统戏曲。戏曲的五大行当中,旦角的地位的确很重要,所谓“旦多不穷”,“有生无旦,班子要散”。问题在于,自元代以后到“辛亥革命”之前,传统戏曲中的“女角”、“旦角”,基本与“女人”无关,女性角色的创造和演出大多由男性完成。女性主义研究者指出:男性创作和扮演的女性,“充分表现了一个父权制社会对女性的偏见和歧视”,同西方古典戏剧一样,“男性角色成为绝大多数剧目中的主要角色,而女性角色通常只是配角,或柔弱无力,或放荡无理”。⁴世俗和传统不仅拒绝女性登台,

1 《笑声的价值》,《伍尔夫随笔集》,海天出版社1996年版,第236页。

2 张骏祥:《〈委曲求全〉的两个喜剧成分》,《大公报·文艺副刊》1935年2月10日。

3 李祥林:《当下语境中的戏剧研究和性别批评》,《四川戏剧》2002年第3期。

4 黄育馥:《京剧·跷和中国的性别关系(1902—1937)》,北京:三联书店1998年版,第130页。

连带着对演旦角的男人也很歧视，认为男人演旦角最卑贱，“唱女角的先要卖姓”。可见，戏要有女角，纯粹是从满足彼时男性观众“看”“女”的角度出发的，根本谈不上“女性关怀”。

谈到女演员在剧场中出现，戈登·克雷毫不掩饰厌恶之情。1907年3月，他在《演员与超级傀儡》一文中抨击男女演员的表演是非艺术的，认为女演员诞生于“妇女的愚蠢的虚荣心”和她们“拙劣的模仿”，现代剧场的出现使“神圣的木偶的形象越来越不吸引人了，而女演员们则是最时髦的。随着木偶的消失和这些女演员的兴起，她们代替木偶在舞台上展览她们自己，于是便产生了那个叫‘混乱’的黑暗精神，在这种精神处于活跃状态时，获胜的是狂闹的名流”¹。世人也许多跟戈登·克雷持相同见解，女演员现身舞台就像打开了潘多拉盒子，容易引发“混乱”。

在中国，20世纪初“女权解放兴起，开辟了女性参加演剧的机会……以女演员扮女性的方法，应运而生”²。民国元年，北京的双庆社（由著名武生俞振庭主持）从天津、上海聘请女伶，开京剧男女合演之例。但男女同台演到民国二年就被禁止了，男女甚至不能同搭一个戏班，女子演戏要另组班子。五六年后，又准许男女同班了，但女角必须与女角配戏，男女不能合演一出戏。女性回归舞台扮演自己，特别是提倡写实主义的新剧兴起后，由女演员扮演剧本中主张家庭革命社会革命的新女性，这对女权主义运动、对淡化戏剧的男性色彩不无助益。而此前，在新剧的文明戏阶段，有些剧团把女子演戏当作一种噱头，其招募女演员的目的在于刺激观众，增加商业利润。这无疑会让严肃的女演员视舞台为畏途。

“辛亥革命”前，报刊上曾发表过一些自称“提倡女权之作”的戏剧作

1 [英] 爱德华·戈登·克雷：《论剧场艺术》，李醒译，文化艺术出版社1986年版，第181页。

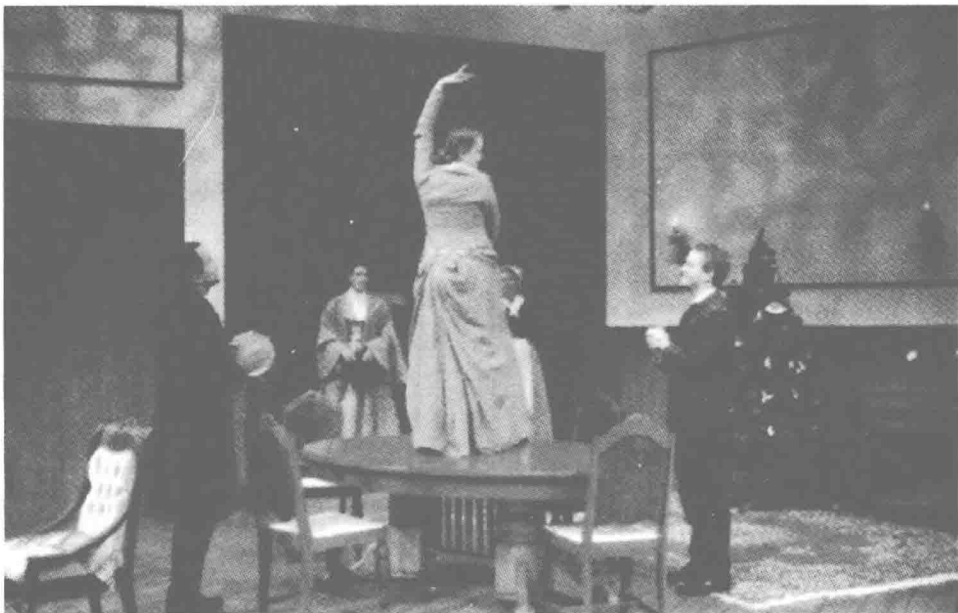
2 张季纯：《论女演员》，《联华画报》1935年6月第2期。

品，如1902年的《爱国女儿杂剧》、《广东新女儿杂剧》，1904年的《同情梦杂剧》、《女中华杂剧》、《松陵新女儿》，剧中传达了受过文明教育的女子对社会革命的向往，以及她们反封建婚姻反封建礼教争取人权的决心。柳亚子创作的传奇剧《松陵新女儿》，女主人公就取名为谢平权，很容易让人联想到“男女平权”。

1907年农历六月秋瑾被害，同年出现数部以秋瑾事迹为蓝本的传奇和杂剧，但这些作品几乎都是案头剧，并且充满了文人固有的想象和偏见。署名萧山湘灵子的八出传奇剧《轩亭冤（鉴湖女侠 秋瑾含冤）》写秋瑾从被捕到斩首一出时，不停地使用“哭”、“泣”字样，让她像窦娥似的喊冤：“糊涂糊涂，你这个糊涂狗官，竟把我认作革命党了！苍天呀！苍天呀！我秋瑾今日死得好不瞑目也！”这种弱女子形象与临刑时“不发一语”从容赴死的女志士秋瑾相距甚远。在这些男性作者眼里，身为女子而被官府杀头必定凄惨难当，所以想当然地都把秋瑾塑造成窦娥第二。至于题材的选择，跟美人、鲜血的刺激不无关系——“女郎也上断头台”的戏剧性不言而喻。因此有研究者指出“秋瑾作为女性而就义这一性别因素……无疑起了关键作用”，“无论是谱曲还是撰诗文，所有的作者均无一例外地凸显了秋瑾作为女子的特殊性”¹。说白了，他们关注的并非事件本身的革命意义，而是当事人的性别为事件带来的特别趣味。作为中国第一个为革命牺牲的女子，秋瑾有别于传统的为情而死的女人们，这一点成为她被反复书写的重要原因。

新文化运动发生前，陈独秀等新文学家推崇戏剧改良，很大一部分原因在于不识字的人也能够通过看戏开通风气。新文化运动中，文学革命的先鋒们选择了易卜生充当戏剧革命的典范。现代戏剧之父易卜生（Henrik Johan Ibsen, 1828—1906）的现实主义剧作涉及妇女解放、家庭婚姻等问题，当时

1 夏晓虹：《晚清女性与近代中国》，北京大学出版社2004年版，第315页、第318页。



《玩偶之家》剧照

引起过广泛的社会讨论。马丁·艾思林的《戏剧剖析》一书以此为论据，来论证“戏剧是最具有社会性的艺术形式”这一观点。他写道：“易卜生在开展妇女的社会地位的讨论中，是个有极重大影响的人物”，“《玩偶之家》中的娜拉，掀起了一场关于妇女在维多利亚时代的婚姻中的地位”的讨论；《群鬼》里的阿尔文太太，使人注意到妇女和男人的双重道德标准”¹，《海上夫人》塑造的艾梨达则渴望得到精神上的解放，希望有选择的自由，她要为自己负责为自己做主。易卜生剧本里体现出来的对妇女问题的关注，有挪威小说家女权主义者卡米娜·科莱特的影响。1889年易卜生曾写信给卡米娜·科莱特称：“您开始通过您的精神道路，以某种形式进入我的作品。”写实主义态度、个性解放思想，加上对妇女问题的关注，使易卜生被新文化运动的先锋分子挑中，充当了“比较参考的材料”，他的《玩偶之家》等剧本成为新戏

1 [英] 马丁·艾思林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1981年版，第27页、第95页。



胡适与剧本《终身大事》

剧的范本。

1918年6月《新青年》第4卷第6期推出“易卜生专号”，刊载了易卜生的剧本《娜拉》（罗家伦、胡适合译）、《国民之敌》（陶履恭译），以及胡适的文章《易卜生主义》。胡适在这篇著名论文里竭力推崇易卜生主义：

易卜生的长处，只在他肯说老实话，只在他能把社会种种腐败龌龊的实在情形写出来叫大家仔细看。

易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得社会真正不得不维新革命：——这就是“易卜生主义”。

既提倡戏剧文学的写实主义，又含鼓吹社会革命、家庭革命之意。洪深说：“胡适的这样推崇易卜生主义，对于后来中国话剧的发展，影响是非常广大的。易卜生的戏剧，很快地有许多被译成中文；而在创作方面，有若干的作

家，不仅是把易卜生剧中的思想，甚而连故事讲出的形式，一齐都摹仿了。”¹ 其首创正是胡适的独幕剧《终身大事》。

《玩偶之家》中女主人公娜拉为争取独立人格，抛弃虚伪的婚姻，勇敢地离家出走了。《终身大事》不仅写女主人公田亚梅反抗父母之命，争取自由恋爱自己决断终身大事，而且让田亚梅以娜拉为榜样离家出走。该剧由此成为 20 世纪 20 年代众多“娜拉型”出走剧本的先声。《终身大事》发表时附有“跋”，记述此剧的源起。该剧起初用英文写成，后来因为几个女学生要排演，胡适把它翻译成中文，然而竟没有女学生敢扮演戏里跟人跑了的田亚梅，胡适无奈地写道：

所以稿子又回来了。我想这一层是我这出戏的大缺点。我们常说提倡写实主义。如今我这出戏竟没有人敢演，可见得一定不是写实的了。这种不合写实主义的戏，本来没有什么价值，只好送给我的朋友高一涵去填新青年的空白罢。

直到 1923 年，男女合演的《终身大事》才在洪深执导下由上海戏剧协社演出。当时，洪深安排《终身大事》和欧阳予倩的《泼妇》同台演出，前者男扮男女扮女，后者的角色全由男性扮演，结果“观众先看了男女合演觉得很自然，再看男人扮女人，窄尖了嗓子，扭扭捏捏，一举一动都觉得好笑，于是哄堂不绝，这一笑，就使得戏协的男扮女装的演出寿终正寝了”²。鲁迅说：“伊勃生的剧本的介绍和胡适之先生的《终身大事》的别一形式的出现，虽

1 洪深：《中国新文学大系·戏剧集·导言》，《中国新文学大系（1917—1927）·戏剧集》，上海良友图书印刷公司 1935 年版。

2 洪深：《我们的打鼓时期过了吗》，《良友画报》1935 年第 12 期。

然并不是故意的，然而鸳鸯蝴蝶派作为命根的那婚姻问题，却也因而诺拉（Nora）似的跑掉了。”¹可以说，“五四”时期，一切妇女解放的口号都不如《玩偶之家》、《终身大事》的上演能号召人。即使如此，男剧作家创作出的女性形象，又包含多少真实的女性经历和感受呢？从性别角度挑剔《终身大事》，男作家创作的局限性仍然显而易见。本书第一章第二节将稍稍提及。

戏剧是影响人类思想的最有力的手段之一，知识分子们早就认识到舞台的重要性。易卜生利用戏剧舞台引发了一场社会观念的变革，而布莱希特的现代宣传戏剧，使他成为20世纪六七十年代最有影响的一位作家。妇女要想改变不合理的两性关系，更新人们的女性意识，就有必要借助戏剧这一手段。“剧本需要有积极的中心人物，而妇女，除非她们感到自己的积极作用，否则便无法真正地创作剧本。”²只有在思想、观念得到一定解放的前提下，被旧伦理牢牢束缚的女性才有可能挣脱旧时代的枷锁走向一片更为广阔的天地，女作家的言说空间才能得到进一步拓展。唯有女性主体意识觉醒的“五四”时期，女剧作家步入剧本创作的行列，塑造出具有性别色彩的女主人公形象，才有可能改变历史上戏剧强烈的男性倾向。

“五四”时期的思想解放之潮，为女作家进入“新剧”——话剧领域的创作奠定了舆论基础；第一位正式的女剧作家，毫无疑问将从受过新式教育的“五四”女作家中产生。而戏剧独特的文体特征——一次完整的戏剧创作既需要完成写作任务，又需要完成上演任务——也在多方面符合叛逆期女作家彼时的要求。此期，像白薇、濮舜卿这样能编、能导、能演，具有多种戏剧才能的女剧作家出现，改变了长久以来在剧本创作与舞台演出两方面女性缺失的局面。这也是包括女性在内的新青年反抗旧传统、旧家庭最为激烈的

1 《上海文艺之一瞥》，《鲁迅全集》第4卷，人民文学出版社1981年版，第294—295页。

2 [美]梅尔·格索：《妇女剧作家：戏剧的新声》，《外国戏剧》1985年第1期。